

“乡下人进城” 影像中的文学叙述——论贾樟柯的《小武》与《世界》

陈 军

《文学评论》2007 年 4 期

—

内容提要：与一般的“乡下人进城”小说立足于社会政治层面或文明冲突层面上的文学叙述不同，贾樟柯的《小武》与《世界》是在生命存在层面上关于“乡下人进城”的影像叙述。本文从对人的存在的关注、行动选择与生命的价值、写实与非写实的交织等方面来阐释这两部带有存在主义色彩的影片，在此基础上进一步总结贾樟柯电影中可资我们汲取的裨益。

上世纪 80 年代中后期以来，随着我国改革开放的深入和城市化进程的加快，不可计数的农村剩余劳动力纷纷涌进城市里来“淘金”。他们背着简单的行囊、怀揣着对未来生活的梦想、带着一脸的疲惫和茫然行走在城市的各个角落。听命于时代和现实的召唤，一大批文学与艺术工作者把他们的敏锐目光投向这股特殊的群体，“乡下人进城”的主题叙述因此成了新时期以来最为显在的叙事冲动和知识事件。

如果从宏观总体的角度来考量，可以发现，“乡下人进城”叙事至少在三个层面上同时展开（这里有交叉，但更有侧重！）：其一、社会政治层面上的“乡下人进城”。作者主要从社会政治眼光出发，把“乡下人进城”当作一个社会问题来提出，用饱含着血泪和控诉的笔调来写“打工族”的苦难生活史，希望整个社会都来关注底层弱势群体。例如尤凤伟的《泥鳅》、吴玄的《发廊》等小说；其二、文明冲突层面上的“乡下人进城”。作者更多地从文化反思的视角来揭示乡下人进城后所面临的农耕文明与工业文明的冲突，多数作品反映出农民工包括作者本人在两种文明冲突中的两难境地，例如夏天敏的《接吻长安街》、张继的《状吉村长李木》等小说，不少作者接续了中国现代文学自“五四”以来所开启的启蒙理性传统，此类小说亦被看作乡土文学的转型；其三、生命存在层面上的“乡下人进城”。作者受萨特的存在主义哲学等后现代思潮的影响，力图在形而上的层面上，更加抽象地探讨人的存在方式、存在

困境、自由选择与生命价值，这是一种更高意义上的“乡下人进城”叙事，以贾樟柯的影片《小武》与《世界》为代表。

与前两个层面所集聚的庞大数量和规模运动的小说相比，第三层面中的影像叙述显得凤毛麟角、曲高和寡，因而弥足珍贵，如果文学艺术是以思维的独创性和精神的求异性为旨归的话。本文希望通过对贾樟柯的《小武》与《世界》的解析，能为“乡下人进城”这股持续的创作潮流提供另一种独特参照，有助于不同 style（风格或文体）之间的学习和交流，激发起我们更加深入的思考。

一、对人的存在的关注

早在记录片《小山回家》起，贾樟柯就开始关注城市中民工群体的生存状态，这可能与出生在山西汾阳的农村，有着农业社会背景有关，但更与他自身的艺术定位相适，他说：“我觉得我是一个来自中国基层的民间导演。”

(1)在这部仅有 57 分钟的短片中，他把镜头对准了农民工王小山离城返乡时的生活历程及其存在处境。作者在阐释此片的文章《我的焦点》中更是明确表示：“我们将把对于个体生命的尊重作为前提并且加以张扬。我们关注人的状况，进而关注社会状况。”(2)故事片《小武》与《世界》延续了他一贯的对人的生命存在的关注与关怀。《小武》讲述的是一个进城当小偷的年轻农民小武生活无着、感情得不到寄托，并且受到嘲弄与伤害的故事；《世界》则为我们展示了北京郊区一个叫“世界公园”的景点里一群“打工仔”的生活与情感世界。

贾樟柯在北京电影学院读书时，曾经浏览过一些后现代思潮方面的书，这其中就包括在西方有着深远影响和深厚土壤的存在主义思潮，这是他对人的存在关注的思想和精神资源。与存在主义文学经常把人放在特定的处境中来凸显其生命本质一样，贾樟柯的影片也专注于人的生存环境的再现和描摹。存在主义大师萨特在《提倡一种处境剧》中说：“剧作家的任务是在这些极限处境中选择那个最能表达他的关注的处境，并把它作为向某些人的自由提出的问题介绍给公众。”(3)同样，贾樟柯也致力于对当代中国生活处境的观察，关注变革社会中的卑微人物的际遇。他说：“我们关注着身边的世界，体会着别人的痛苦，我们用我们对于他们的关注表达关怀。”(4)贾樟柯显然注意到“乡下人进城”中人的生活空间的迁移与现实环境的改变，以及这种处境变动对人的

存在构成的巨大威压。这里的生存处境包括特定的时代变迁、人物之间的阶级关系以及人生活于其中的物质环境与文化环境等，他喜欢动用各种视听手段，以一种几乎是白描的笔法，不事张扬地为观众勾勒出一个看上去极其真实的物质世界，而正是这些有形无形的环境世界造成了农民工的生存困境。《小武》中的小武在城市里找不到体面的工作，因他既没有家庭背景，又没有知识技能，只能以小偷的方式生存着，却自称是“手艺人”。最后他被民警逮住铐在路边的电线杆上，受到众人的围观和注视，却没有人追问他存在背后的现实动因。《世界》中的赵小桃刚来北京时，只能住在十块钱一晚的地下室，由于阴暗潮湿，只好穿着雨衣睡觉。后来在世界公园里做了一名为游客表演的舞女，住的也极其简陋与嘈杂。为了赚钱，赵小桃们不惜去陪酒、唱歌，同时也不得不忍受着客人的调戏。而绰号叫“二姑娘”的农民工为了增加一点收入，不顾白天的疲劳冒险地加班，结果因意外事故失去了自己年轻的生命。影片中有这样一个日常生活对话特别令人心痛，一架飞得很低的飞机从“二姑娘”与赵小桃头上掠过，“二姑娘”不无好奇地问：“姐，你说，飞机上都坐着啥人？”赵小桃回答说：“反正我认识的人都没有坐过！”……作者不厌其烦地为我们揭示了农民工痛苦与惨烈的生存境况。他们身份卑微，干的是苦力，吃的是粗粮，穿的是布衣，住的是陋室，生命不堪承受之重，却还要忍受城里人的白眼与雇主的欺诈，并经常成为现代化进程中微不足道的牺牲品，他们是一群在城市里“讨活”的边缘人。

在注重“物质现实的复原”的同时，贾樟柯的作品还有一种完全形而上的非常灵性的东西在跳动——这是一种通过日常的生活细节凸现出来的人的精神状态。在《小武》拍摄后所写的《导演的话》中，他就宣称：“摄影机面对物质却审视精神。”⁽⁵⁾《小武》与《世界》不但展现了“打工族”的“沉重的肉身”，更直接表现和审视他们复杂多样的精神世界——来自农民工心灵深处的那种存在的虚幻性、荒谬性和孤绝感。

城市的“此在”并没有给农民工一个真实的拥有，他们的存在只能是海德格尔所言的一种“被抛的”世界中的存在。电影《世界》中的一群“打工族”就生活在人工堆砌的仿真的世界公园里，他们每天都穿梭于世界各地的著名景点，从法国的艾菲尔铁塔、埃及的金字塔、美国的白宫到意大利的比萨斜塔，这一个个道具加上影片不断穿插的动漫镜头共同营造了一个虚幻的世界，暗喻

着这些“打工族”存在本身的虚无性。对于他们来说，城市是虚幻的，周围的世界并不属于他们，他们居无定所，没有合法的身份，没有稳定的职业，精神上亦无处栖身，始终处于“漂泊”的状态，正如《世界》宣传海报中所写的那样：“我们是飘一代，飘在这个世界上”。这些“打工族”寻找不到自己的“世界”，掌握不了自己的命运与未来，他们永远是城市的“他者”。

对于农民工来说，世界是虚幻的，也是荒谬的，一方面他们如此卖力而辛劳地干活，另一方面却过着微薄的生活，受到冷遇与排挤；一方面他们具有野草般蓬勃旺盛的生命力，另一方面却命如纸薄，生命得不到任何保障；一方面他们建造和美化着城市，另一方面城市却不给他们共享的权利和机会，这本身就是一种荒谬。电影《小武》则讲述了两个打工仔之间荒谬不经的生活爱情故事。小武因为同病相怜的原因，对歌女胡梅梅动了情。为与胡梅梅约会他特地买了一个BP机，不久胡梅梅突然离开了这个城市，他只好神情恍惚地回到农村老家，却遭到父母的斥责和非难，最后他又进城行窃，由于作案时BP机突然响起，小武被当场抓获。后来到了派出所里，小武的BP机再次响起，他生怕错过胡梅梅的呼唤，恳求警察给他看看呼机上的信息，然而他看到的却是：“天气预报，晴转多云”。小武的真情付出收获的却是令人哭笑不得的调侃和嘲弄，给人一种无可名状的怪诞感。

在城市这个陌生的环境里，农民工的生理与心理的需求得不到释放，城乡意识形态的积存更使他们经常处于尴尬不适的状态，在他们眼里，城市就是一个用水泥砌成的森林，世界是冷漠的，人与人之间也难以沟通，高楼林立只能反衬出人的渺小，车来人往却倍感孤独和隔膜。小武正是因为情感上的孤独走进了“大上海歌舞厅”，但他本质上是一个传统的羞于表达的人，既不会唱歌，也不会跳舞，胡梅梅在歌厅几次三番地劝他唱歌，他都不肯开口。只有在他脱光衣服一个人泡在浴池里时，他才开口唱出声来，在空荡荡的浴室里唱给他自己一个人听。观众在聆听这个小人物内心的真实颤音时不难触摸到他的那份孤独和寂寞。但小武的感受连他的家人都不理解，他们总认为他在外面应该混出个模样，他的母亲很轻易地把小武送给她的戒指（原是买给胡梅梅的！）转赠给二哥的对象，使得小武向他母亲吼了起来：“你知道我的钱咋挣的？”小武在城里不适应，在乡下也不能安身，他总是处于尴尬、无助和精神分裂状态。同样，《世界》中的民工们也都处于空虚、不安与焦虑中，阿牛总在不

停地追问他的女友：“你昨晚上哪儿去了？为什么不接我的电话？”太生则小心翼翼地监视着赵小桃的行踪，他们的关系也一直处于索要与抗拒的简单状态，人物之间有着更多的猜疑和不信任，反映了他们精神上的一种孤绝状态。

二、行动选择与生命的价值

存在主义哲学有一个根本原则：“存在先于本质”，即认为人首先自在地存在着，“在一开头人是什么都说不上” (6)，然后通过他在所处的情境中的自由选择才确立自身的本质和存在的价值。萨特在《存在主义是一种人道主义》一文中说“人是自己造就的；他不是做现成的；他通过自己的道德选择造就自己，而且他不能不作出一种道德选择，这就是环境对他的压力。” (7) 同样的表达有：“人是人的未来” (8) “一个人不多不少就是他的一系列行径；他是构成这些行径的总和、组织和一套关系。” (9) 强调行动选择对实现人的生命价值的至关重要性。

对于进城的乡下人来说，作为行为主体的个人与他所处的现实环境之间并不是和谐的，而常常处于矛盾冲突状态。环境包围着他、挤压着他，也召唤着他，要求他在两种或多种可能的出路中作出选择、采取行动，正是他的行动选择体现着他的生命价值与存在意义。《小武》中小武的生存选择在一般人看来并不正当和体面，但贾樟柯显然注意到了社会环境对他的不公平和他自我选择的无奈性，他以不乏温情的目光注视着小武，希望人们正视他们的存在。盗亦有道，小武也有他的正义、善良和道德，他恪守着对靳小勇的承诺，他也比“新贵”靳小勇更有道德感，他对胡梅梅则充满关怀和体贴，尤其是他去看望生病的胡梅梅时，两个乡下人之间那种相濡以沫的温情令人唏嘘不已。小武是一个人，一个有着生命尊严的个体，我们没有理由鄙视他。

如果说《小武》中小武的选择引起我们对现实和人生的思考的话，那么，《世界》中的“二姑娘”和赵小桃的行动选择则让我们感受到生命的高贵的地方。“二姑娘”从脚手架上跌下来，被送进了医院的急救室，在奄奄一息之间，“二姑娘”要了纸与笔写下他的遗言。他歪歪扭扭地写在一张香烟纸上的，不是别的，而是他欠别人钱的一张清单，上面清清楚楚地写着一个个人名和所欠金额，其中最大一笔是五十块钱，最少的只有几元钱。在生命的尽头这位农民工想到的竟然是欠债还钱，严守着自己做人的本质和信念。影片用一个

最具震撼力的镜头推出——在二赖的哭声中，整个屏幕变成淡绿色，那张欠债的字条缓缓地切入，给观众以十分强烈的内心震撼！乡下人的正直、善良和朴实令观众动容，令城里人汗颜，它极大地突显了人的生命的高贵之处。同样赵小桃最后为情自杀，也张扬了人格的尊严和爱情的神圣，告诉人们生命不可亵渎。赵小桃与做保安队长的太生相恋，太生多次想在肉体上占有小桃，都被小桃拒绝了，在小桃眼里，身体是她唯一的资本，她要坚守着它的纯洁，这自然遭到太生尖酸刻薄的嘲讽。后来小桃受到安娜（“另一种形式的国际打工者”）坐台的刺激，在严拒了一位大款欲包养她的行为以后，小桃终于以身相许太生，但当小桃希望太生做自己的靠山时，太生却冷冷地说出了一句：“这个世界谁都靠不住，你要靠自己！”原来太生为了在城市里混出名堂来，不惜赚“黑钱”，与各种人打交道，并很快受到城市病态文明的侵蚀，有了自己的情人。在知道了太生的背叛后，小桃感觉所有的期待都落了空，她的身心受到了伤害，感情陷入绝望，她所做的只能是打开煤气与太生同归于尽。她以自己的死赋予了生命应有的意义与价值，给人以深思和启发。

三、写实与非写实的交织

贾樟柯电影的写实风格是有目共睹的，其作品呈现出毫不修饰、如实叙事的客观记录式的美学特征。已有学者指出他的影像风格与意大利新写实主义电影之间的联系，受到过德·西卡、小津安二郎、侯孝贤等人的电影的影响，而其理论渊源则是法国学者安德烈·巴赞和德国学者齐格弗里德·克拉考尔提出的电影纪实理论。这一点已得到贾樟柯本人的认可，他说他买的第一本电影书是《意大利新现实主义电影剧本选》，在《我所喜欢的十部电影》中，他就提到德·西卡的《偷自行车的人》、小津安二郎的《游戏规则》、侯孝贤的《风柜来的人》、罗布·布莱松的《死囚越狱》等多部写实电影。他说：“在德·西卡的电影里，我首先感到的是一种对人的关心——这是最基本的东西，一种对待生活的态度。……就电影这个本体来说，我从他电影里学到了怎样在一个非常实在的现实环境里，去寻找，去发现一种诗意。”（10）这句话也间接透露：他采用的形式技巧与他所要关注的内容之间的一致性，正如萨特所言：“一种小说技巧总与小说家的哲学观点相关联。”（11）贾樟柯采用写实的技巧来表示对人的生命存在的关注，迫使人们对客观现实进行积极的思考

与探索。

电影纪实理论的核心是探讨影像与现实的关系，无论是巴赞的“长镜头”理论，还是克拉考尔的“物质现实的复原”都是从电影源于摄影这一点出发，去探讨电影的审美本性的。巴赞呼吁电影“力求在银幕上充分展现现实。”

(12) 克拉考尔则要求：“跟照片一样，电影必须记录和揭示物质的现实。”

(13) 这就突破了过去“梦幻电影”的艺术理念（即电影是用来造梦的。影片一定要拍摄得美、故事要有戏剧性、结构要完整、演员要漂亮！）。受电影纪实理论与作品的影响，贾樟柯尝试着用各种手段和方法去展示“物质的现实”，表现在：他的电影突出人与环境的矛盾，而淡化人物之间的戏剧冲突，注重“事件”而不是“故事情节”，叙事结构朴实自然，大致按照生活的自然流程去描写事件的发生与发展，情节性差，故事进展缺乏必要的张力，但保持着生动的细节的力量；在拍摄技巧上更多地采用镜头段落——景深镜头的手法，完整地再现事物存在的实际时间和空间以保持生活的原生态。贾樟柯总是把镜头拉得很开阔，其摄影机常常“跟踪”剧中的关注对象，并保持一种僵持感，显示出关注的持续性和专注性。他喜欢通过空间、光线、距离、多种媒体形式（包括文字报道、广告、广播电视、MTV等）以及持续存在的杂音来结构他的长镜头，电影剪接时也不隐瞒素材的断裂性和零散性，保留现实生活“粗糙”的毛边感；大量运用实景拍摄，演员也多用非职业演员，像小武的扮演者王宏伟是北京电影学院文学系的学生，长得其貌不扬，赵小桃的扮演者赵涛则是山西师范学院的一名普通的舞蹈老师，他们不会演戏，没有任何表演经验，在具体拍摄时，贾樟柯常常要求演员根据情节的大概走向和表演的基本要求作即兴的发挥，希望他们有不自觉的下意识流露，发挥他们自身的潜能。同时，影片中的人物对话都是使用日常生活语言和山西、河南一带的地方方言，这一方面能使非职业演员很快入戏，另一方面也增加了生活的本色色调。

值得指出的是：贾樟柯的电影并不完全是对物质现实的机械复制，他还有意识地采用一些非写实的技巧来增添生活本身的诗意，他的电影镜头背后闪烁着作者本人的主体精神，因而在电影表现形式上更多地显性为：写实与非写实的交织。关于这一点，贾樟柯本人曾作过解释，他说：“那些非常纯粹的记录和那些表现性的、超现实的内容之间，并不存在着一道不可逾越的壁垒。”

(14) 具体来说，《小武》与《世界》中非写实的技巧有：

一、象征。《世界》中的片名就有象征意义，它既指民工们在“世界公园”这一物质世界真实地生活着，而巨大的反差又暗示他们离真实的世界其实很远，被一个更大的世界所抛弃，这就使影片具有了精深的哲理性。而影片开头赵小桃的出场也具有象征意义，赵小桃穿着演出的服装，沿着后台的过道一路喊一路问：“谁有创可贴？谁有创可贴？”……声音由响亮到疲惫再到烦躁，隐喻着民工身心获得的创伤需要抚平和慰藉。同样，《小武》中的传呼机这个现代性道具也寓有象征意味，传呼机本来是方便人沟通与交流的，但在影片中传呼机带给小武的是呼而不传的隔绝。象征手法的运用赋予了贾樟柯电影更大的涵盖面和普泛性。

二、荒诞。《世界》中的摄影镜头总在繁华的舞台和琐碎的生活间不停地切换，显得世界是这样的光怪陆离。这些在现代化的假景中工作着的民工们过着双重的生活，当赵小桃们脱下华丽的服装走进自己破旧杂乱的宿舍时，当二小穿着像模象样的保安服告诉“二姑娘”一月只挣两百多元钱时，乃至当歌女胡梅梅在电话中告诉家人自己正在北京做电影明星时，一种荒诞感油然而生。

《小武》中作者还有意识地插入了不少流行歌曲，它们在影片中散发着一股极其怪异的痛楚感，在《霸王别姬》的铿锵锣鼓点中，小武穿过一条条小巷，在《爱江山更爱美人》的豪放歌声中，小武一杯杯饮下幸福的美酒，在《心雨》的缠绵悱恻中，小武与胡梅梅走到了一起……音响与现实的对位造成了令人忍俊不禁的奇特效果。但在喜剧的氛围中却蕴藏着一股悲伤的潜流，表层的轻松掩饰不住内在焦虑的沉重：世界本是荒诞的，可小武偏要与它较真！

三、内心世界的刻画。《世界》中穿插了6段Flash动画，这些动画大多为物内心世界的外化，虽然极其粗糙，但很好地反映了片中人物的内心情感与欲望。例如小桃哀求太生带她出去，在太生应允后即有一段动漫镜头：在电子音乐声中，小桃在天空翩翩起舞，她象小鸟一样飞出“世界公园”，自由地翱翔在外面的世界。小桃为了生存，从乡下走进了北京的“世界公园”，但生活的空虚、烦闷和厌倦又使她在内心深处特别渴望走出这座围城。在《小武》和《世界》中，作者还直接通过隐喻性动作、内心独白和意象渲染等手段来刻画人物的心理，《小武》中小武吊在横杆上的升腾的动作就是他不甘堕落、想超越自我的心理流露，《世界》中小桃和安娜被安排在一个小饭店里对饮，两个语言不通的人互相倾诉、答非所问，让我们体会到人物丰富和复杂的内心世

界，同时也暗示了人与人沟通的困难与存在的孤独感。

总之，与“乡下人进城”的文学叙述不同，贾樟柯的《小武》与《世界》采用了存在主义的视角，关注人的存在困境及其生命价值，在艺术表现上则运用写实与非写实相结合的叙事技巧，使得其影片既是现实的，又是超现实的，体现了导演对生命存在的一种终极关怀，拓展了电影的意义空间。这里特别指出的是贾樟柯影片所体现出的文学性，贾氏为北京电影学院文学系的学生，非专业导演出生，在上大学前，他就写过小说，受到过山西作协的重视，他执导的电影也由他自己编剧。在其所拍的电影里除了在“伎”的层面不乏个性的艺术追求外，更有他对生活的独特理解和发现，有极高的人文内涵与思想价值，以及对观众精神向度的提升，他的电影的成功离不开文学的助力。这也是贾氏超越张艺谋等第五代导演的魅力所在。

《小武》与《世界》可资我们汲取的裨益很多，归纳起来尚可以提出以下几点：

一、平民意识与人的文学。贾樟柯的出生背景、生活经历、知识教养、个性气质使得他特别具有平民意识。他出生在山西农村，体验过生活的磨难，接受过平民教育，结交的是普通百姓，个性上则仁厚宽容，这使他始终以平等、关怀的目光注视着底层人物，甚至是象小武这样受到歧视的另类人物。他的作品总是把人当作人来写，表现出对生命个体的应有的尊重，对人性在现实世界中的扭曲和异化则给予相当大的关怀，他力求表现人性的普遍性和文学的人类性，整个作品洋溢着深厚的人道主义精神。萨特曾把为某一意识形态服务的文学称为“被异化的”文学，把忽视作品的主题意义，以形式自主为根本原则的文学称为“抽象的”文学⁽¹⁵⁾，很显然，贾樟柯的电影文学既不是“异化的”文学，也不是“抽象的”文学，他的作品是“文学是人学”的极佳注脚，标志着文学向自身的回归。

二、对灵的世界的关怀。《小武》与《世界》没有大多数“乡下人进城”小说所存在的“丰肉弱灵”的通病，而始终表现出作家应有的主体意识，对人物的灵的世界给予温情地抚慰和理性地审视，这使得文学艺术能够象宗教一样发挥对人的灵魂的关怀与拯救作用。萨特在《文字生涯》中就说：“当我以为自己献身于文学的时候，实际上我接受了神职。”⁽¹⁶⁾我国著名作家老舍则在《灵的文学与佛教》一文中指出中国缺乏“灵的文学”的传统，他说：“从中

世纪一直到今日，西洋文学却离不开灵的生活，这灵文学就成了欧洲文艺强有力的传统，反观中国的文学专谈人与人的关系，没有一部和《神曲》类似的作品，纵或有一二部涉及灵的生活，但也不深刻。”(17)在这方面贾樟柯电影无疑给我们上了一课，《小武》与《世界》对灵的世界普遍、集中而又深入的关注给我们启示良多，它在一定程度上增加了文学艺术反映生活的广度和深度。

三、对当下现实的介入。贾樟柯的作品多是对当下社会的直面记录，其作品尖锐地描写了转型期中国社会普遍存在的现实问题，如民工问题、下岗承包问题、三峡移民问题等，他明白自身的使命和职责，不把艺术的高蹈性和商业性作理想追求，而是积极地与现实生活展开对话，发挥文学艺术对现实的介入作用。同时，贾樟柯的电影不象有些“乡下人进城”的小说那样写得太实，而是故意留下“空白”，保留现实的暧昧性和多义性，给观众一个自由联想和独立思考的空间，这对习惯于好莱坞模式的中国观众的传统审美趣味提出了挑战，他希望通过观众与影片的积极互动来实现精神产品的物质力量，发挥其与现实共振的效应。总之，对于贾樟柯来说，拍电影既是一种存在，也是一个行动，电影可以改变生活。

注释：

(1)、(10)、(14)、林旭东、贾樟柯：《一个来自中国基层的民间导演》《贾樟柯电影——故乡三部曲之〈小武〉》林旭东、张亚璇、顾峥编，中国盲文出版社 2003 年版，第 115 页、第 114 页、第 114 页。

(2)、(4)、贾樟柯：《我的焦点》《贾樟柯电影——故乡三部曲之〈小武〉》林旭东、张亚璇、顾峥编，中国盲文出版社 2003 年版，第 23 页、第 23 页。

(3)、[法]让—保罗·萨特：《提倡一种处境剧》《萨特文集》第七卷文论卷，人民文学出版社 2000 年版，第 455 页。

(5)、贾樟柯：《导演的话》《贾樟柯电影——故乡三部曲之〈小武〉》林旭东、张亚璇、顾峥编，中国盲文出版社 2003 年版，第 100 页。

(6)、(7)、(8)、(9)、[法] 让-保罗·萨特：《存在主义是一种人道主义》《萨特哲学论文集》萨特著，安徽文艺出版社 1998 年版，第 112 页、第 130 页、第 117 页、第 123 页。

(11)、[法] 让-保罗·萨特：《关于〈喧哗与骚动〉：福克纳小说中的时间》《萨特文集》第七卷文论卷，人民文学出版社 2000 年版，第 46 页。

(12)、[法]安德烈·巴赞：《电影是什么？》中国电影出版社 1987 年版，第 284 页。

(13)、[德] 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》中国电影出版社 1993 年版，第 46 页。

(15) 参见[法]让-保罗·萨特：《什么是文学？》《萨特文集》第七卷文论卷，人民文学出版社 2000 年版，第 205 页。

(16) [法]让-保罗·萨特：《文字生涯》，转引自《萨特文集·第七卷文论卷导言》，人民文学出版社 2000 年版，第 17 页。

(17) 老舍：《灵的文学与佛教》《老舍文集》第十六卷文论一集，人民文学出版社 1999 年版，第 707 页。

[作者单位：扬州大学文学院]